

إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني في كتابه

منهاج البلغاء

محمود درابسة

قسم اللغة العربية / جامعة اليرموك

Abstract

"The problem of the respectivity (al-talaqqy) as seen by Hazim Al-Qartajanni in his book Minhaj Al-bulagha"

This study is concerned with the problem of respectivity as Hazim Al-Qartajanni deals with it in his book Minhaj Al-bulagha (-684H/1285A.D).

By focussing on the receiver as the basic core of the process of creativity Al-Qartajanni had been recognised among old Arab critics.

Al-Qartajanni had connected imitation (al-Muhakah) and several stylistic elements with the literary text. This was to influence the receiver who, essentially is the heart of the process of creativity as well as his basic goal.

In order to achieve this, the present study is divided in to three parts :

- The creative process and respectivity.
- Imitation and respectivity.
- Style and the receiver.

ملخص

لقد تناولت هذه الدراسة إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وذلك لأن القرطاجني قد تميز عن النقاد العرب القدماء بالتركيز على المتلقي بوصفه جوهرأ أساسياً للعملية الإبداعية.

وقد ربط القرطاجني المحاكاة وعناصر أسلوبية متعددة بالنص الأدبي، وذلك للتأثير على المتلقي الذي هو جوهر العمل الإبداعي وغايته الأساسية.

ولتحقيق هذه الغاية، فقد انقسمت هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام هي :

- العملية الإبداعية والتلقي.
- المحاكاة والتلقي.
- الأسلوب والمتلقي.

تمهيد : العملية الإبداعية والتلقي.

(١)

تتجسد العملية الإبداعية في ثلاثة أركان أساسية هي : المبدع والنص والمتلقي. ويأتي المتلقي هنا في المرتبة الثالثة في هذه العملية، بيد أن الركنين الآخرين يعملان ويحترقان من أجله وبسببه. فالمبدع سواء أكان شاعراً أم فناناً أم رساماً فإنه ينقل تجربة، ولا يمكن لهذه التجربة أن تعيش وتحيا وتستمر دون أن يكون لها مستقبل أو متلق. فالنص الإبداعي لا يمكن أن تكتمل فاعليته إلا بحضور المتلقي. وذلك لأن "العمل الأدبي ليس نصاً بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين".^(١)

ولهذا فإن العملية الإبداعية لا تتم فاعليتها وحضورها "إلا بوجود المتلقي بحيث يمكن اعتباره شريكاً حقيقياً في عملية إعادة الخلق الإبداعي، بل إن من المحقق أن ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر عملياً على لحظة الإبداع ذاتها، حتى إذا ما تمت عملية الولادة للكائن الجديد أخذ شيئاً من الاستقلال وأصبح له وجود في ذاته، بينما من المحقق أيضاً أن ارتباط العمل الإبداعي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحداً بعد الآخر وجيلاً بعد جيل".^(٢)

كما لم تغفل الدراسات النقدية دور المتلقي في إطار تناولها للنص أو المبدع، إذ إن المتلقي هو نقطة الضوء الأساسية في العملية الإبداعية التي يستهدي بها النقد في تحديد الأسلوب والصياغة للنص الأدبي، فضلاً عن أن المتلقي هو الذي يكشف عن قدرة المبدع وأصالة تجربته الإبداعية وعمقها.^(٣) فالمهمة الملقاة على عاتق المتلقي ليست سهلة فهو معني أولاً وأخيراً "بربط أجزاء النص. ومستلزمات ذلك ربما يسهل فهمه فيما يتعلق بمستوى الحكمة. وفي معظم السرديات فإن خط القصة يتوقف فجأة ويستمر من منظور آخر أو اتجاه غير متوقع. والنتيجة فراغ يتوجب على القارئ ملؤه من أجل ربط الأجزاء غير المترابطة".^(٤)

ولقد بالغ النقاد المعاصرون من أمثال "رولان بارت" في المساواة بين المبدع والمتلقي، بل إن رولان بارت قد وحد بين المبدع والمتلقي حتى أنه قال بوجود "الكتابة القارئة". فالنص يتكلم كما يريد القارئ، بل إن قيمة النص وأهميته تتمثل فيما يتيح للقارئ من محاولة

كتابته مرة أخرى.^(٥) وذلك لأن القارئ وهو المتلقي للعمل الأدبي لم يعد مجرد مستقبل أو متلق فقط، وإنما تتمثل القيمة الحقيقية في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحيد وجودي.^(٦)

فالتلقي عملية صعبة فيها مخاض يشبه مخاض المبدع لحظة ولادة العمل الإبداعي، إذ إن المتلقي يمثل عملية "خلاقة للمعنى تتولى تنفيذ التعليمات الماثلة في المظهر اللغوي للنص".^(٧) إذ يقوم المتلقي واعتماداً على ثقافته وخصائصه النفسية والفيزيولوجية وظروف حياته^(٨) بممارسة "حريته الخلاقة في التداعي عبر المفاهيم والأخيلة المتنوعة للنص".^(٩) ومن هنا يبرز الدور الأساسي والفاعل للمتلقي الذي يضاهي دور المبدع في إبداعاته الأدبية.

ولعل هذا التصور لأهمية المتلقي قد جاء أيضاً عند ناقد معاصر آخر هو الناقد الأوروبي جول لمر الذي عبّر عن مدى التوحيد وحالة الانصهار ما بين المبدع والمتلقي من خلال النص الإبداعي حيث يقول: "عندما أقلب آخر صفحة من كتاب أقرأه أشعر كأنني ثمل بما قرأت، وأجدني أحياناً متأثراً بانفعالات كثيرة شديدة محزنة، فأجد قلبي مفعماً بنوع من الشفقة المبهمة، وتارة أجدني مضطرباً من شدة السرور وكأنما يجري ذلك في لحمي ودمي".^(١٠)

إن مقولة جول لمر تركز كذلك على دور النص وفاعليته، فهو المكان الذي تلتقي فيه معاناة المبدع والمتلقي معاً، لأن الأدب الحقيقي -كما يقول الناقد الأوروبي داماسوا ألونسو- هو الذي يشكل تمازجاً بين المبدع والمتلقي.^(١١) وهذا ما عبّر عنه الناقد الألماني إيزر Wolfgang Iser الذي رأى أن العلاقة بين المتلقي والنص هي علاقة تبادلية، فبقدر ما يقدم النص الإبداعي للقارئ من حوافز فنية يضيفي عندها القارئ والمتلقي على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها حضور في النص أصلاً. يقول: "إن العلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة تسير في اتجاه واحد: من النص إلى القارئ حيث يقوم القارئ عند استقبال النص بفك شفراته وفقاً لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة مثل الاتجاه البنيوي أو السيميولوجي أو الاجتماعي ونحوها، وإنما هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص،

فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضيفي القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثر بالقارئ وتأثر به على حد سواء".^(١٢)

ولذا، فإن العملية الابداعية هي مشاركة حقيقية بين المنشئ للنص وهو المبدع وكذلك القارئ لهذا العمل وهو المتلقي، لأن عملية التلقي "ليست متعة جمالية خالصة فحسب، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي، تفتح أمامنا آفاقاً رحبة في فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع، بل اننا من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى من خلال دخولنا إلى عملية الابداع".^(١٣)

ولعل درجة المشاركة والتفاعل بين المبدع والنص والمتلقي تتحدد وفقاً لاستعداد المتلقي من الناحية النفسية والثقافية، ولهذا "قالقارئ (أو الناقد) يتلقى هذا النص، ويفهم دلالاته على قدر استعداده".^(١٤) ولذلك فإن اللذة والمتعة الجمالية التي تبهر القارئ وتشده إلى العمل الفني تتفاوت درجتها من قارئ إلى آخر، وهذا يتوقف بالطبع على مدى حجم الثقافة التي يتمتع بها القارئ".^(١٥) تلك الثقافة التي تساعد القارئ على سرعة الاستجابة للنص والتفاعل معه، وادراك نواحي الجمال فيه، فالنص الأدبي يتميز بالغموض، وتعدد المعاني، واحتمالات التفسير والتأويل، لأن النص "هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضع العادة والتقليد. وتلبست بروح متمرده رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها".^(١٦)

ومن هنا، فإن التعامل مع النص الأدبي ليس سهلاً، فهو يحتاج إلى ثقافة متنوعة، فكل قارئ ينظر إلى النص الأدبي بمنظور خاص وفقاً لثقافته واستعداده النفسي، وقدراته الفنية. يقول شكري عياد بهذا الخصوص : "وأما تعدد المناظير فمعناه أنك إذا نظرت إلى العمل من وجهة المعاناة النفسية الفردية مثلاً وجدت له معنى، وإذا نظرت إليه من وجهة الأحوال الاجتماعية وجدت له معنى ثانياً، وإذا نظرت إليه من وجهة التأملات في الحياة الانسانية أو في الكون وجدت له معنى ثالثاً. وقد تتعدد المعاني أو تتخصص أكثر من هذا بتعدد المناظير وتخصصها".^(١٧)

إن هذه الطبيعة المميزة للنص الأدبي تخلق نوعاً من التفاهم الضمني بين القارئ والمبدع، على أن يكتب المبدع ما يريد من ابداعاته الفنية سواء أكانت قصيدة شعرية أو

لوحة فنية أو عملاً روائياً، وأن يتخيل القارئ ما يريد كذلك من المعاني والصور.^(١٨) وهذا هو سر العمل الابداعي الذي يجمع طاقات المبدع وحرارة تجربته، وخيال القارئ وانصهاره مع العمل الفني بمعانيه وصوره. فالنص الأدبي في الأصل نصان "نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قارئ منتظر".^(١٩)

فالقارئ المتلقي للعمل الفني يمتلك بثقافته المتنوعة، واستعداداته النفسي، وموهبته الراسخة، حاسة التوقع، والانتظار، والترقب لكل المفاجآت والاحتمالات التي تتجسد من خلال رسالة المبدع وهي النص الابداعي. يقول حاتم الصكر : "فالعمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع إنما يتحدد باستقباله وما يتحقق جمالياً بالقراءة، وتلك مهمة المستقبل الذي يذهب إلى النص بذخيرته كما يدهمه النص نفسه بذخيرته، وعبر هذا التفاعل يتم اكتساب العمل الأدبي ملموسية ما نفتقدها في الدراسات التي تقف عند حدود التقبل ولا تتفحصه".^(٢٠)

فهذه التوقعات والظلال والايحاءات التي يخفيها ويشير إليها النص الابداعي تجعل المتلقي الذي يستقبل النص يشعر باللذة والمتعة والدهشة ازاء الاثارات الجمالية للنص الأدبي، كما تجعل المتلقي أيضاً أكثر ارهاقاً وحيرة ودهشة من المبدع نفسه، لأن مهمة المبدع تنتهي بانطلاق شرارة الابداع وولادة النص، بينما تبدأ المرحلة الصعبة عند المتلقي بترقب ومتابعة مفاجآت النص وغموضه الفني، ولغته ومعانيه التي تجعل امكانيات التأويل والتفسير كبيرة ومتشعبة.

(٢)

لقد كان اهتمام النقد المعاصر بالعملية الأدبية من خلال التركيز على موضوع التلقي بوصفه هدفاً أساسياً للعملية الابداعية يتفق إلى حد كبير مع ما جاء في النقد العربي القديم حول اشكالية التلقي وغيرها من اشكاليات النقد الأدبي وبخاصة عند الناقد الفذ حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

وجدير بالذكر أن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) له مكانة متميزة في النقد الأدبي لعدة أسباب منها : "أن حازماً ترك بكتابه "مهاج البلغاء وسراج الأدباء" أكمل محاولة لتأصيل الشعر وتنظيره في التراث، ومنها أن كتاب حازم الذي لم يصل إلينا كاملاً -سوء الحظ-

هو ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقلية والنقلية لنقد الشعر عند العرب، أو الجهود الخاصة بعلوم العرب التي صاغها البلاغيون واللغويون، وعلوم الأوائل التي طرحها شراح الفلسفة اليونانية ومفسروها. أضف إلى ذلك أن كتاب حازم هو الحلقة الأخيرة من حلقات الدفاع عن الشعر ... ولكن أهم هذه الحلقات -بالقطع- هو كتاب حازم القرطاجني، الذي ارتفع بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى^(٢١). ولعل الدليل على ذلك ما جاء عند حازم حول الاستعداد لتلقي وتقبل الشعر. يقول حازم: "كثير من أنذال العالم -وما أكثرهم- يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ)، فقال: "كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهنته. فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان ينزل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها أخس العالم وأنقصهم"^(٢٢).

لقد ركز النقد العربي القديم بشكل واضح على مسألة مراعاة المقام وموافقة الكلام لمقتضى الحال^(٢٣)، وهذا يدل على أن الجانب الاقناعي قد كان الشغل الشاغل للنقد العربي، وأن الناقد قد اعتنى بالبعد الاقناعي للشعر أكثر من أي بعد آخر^(٢٤). فقد كان المتلقي للشعر يمثل الخليفة والوزير الذي كان يركز في نقده على الجانب الاقناعي من خلال مراعاة النص لمقتضى الحال، في حين اتجه النقد المعاصر فيما اتجه إلى الاهتمام بالنص نفسه من خلال وظيفته الفنية والاقناعية، وهذا ما كان موضع اهتمام الناقد العربي الفذ حازم القرطاجني^(٢٥).

وقد أدرك حازم القرطاجني بإمكاناته المحدودة بأن قضية التلقي في العمل الابداعي هي الغاية الأساسية للعملية الابداعية، وهذا ما ذهب إليه النقد المعاصر بعد القرطاجني بأكثر من سبعمائة عام، حيث أشار ياكوبسون إلى عناصر العملية الابداعية المتمثلة بالمبدع والنص والمتلقي، وهو ما ركز عليه فعلاً القرطاجني مبرزاً دور المتلقي الذي يشكل غاية المبدع، وأساس النص الابداعي. يقول الغدامي: "وقبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية في (نظرية الاتصال) أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكوبسون بسبعمائة عام،

حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية (تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بايقاع الحيل التي هي عمدة في انهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له).^(٢٦)

ومن هنا، فقد وضع حازم القرطاجني القواعد والأصول التي تضبط قضية التلقي، لأنها تشكل محوراً أساسياً من محاور الابداع. ولذلك فقد ركز القرطاجني على المحاكاة والتخييل وعلاقتها المباشرة بالمتلقي، وكذلك على البعد الأسلوبي المتمثل باللغة ومظاهر انحرافها، والغموض الفني، والغرابة، والصورة، لما لهذه القضايا الأسلوبية من استفزاز للمتلقي، وشحن له ليشارك في عملية الابداع، وليواصل العلاقة مع النص وذلك بعد أن تنتهي علاقة المبدع بعمله الابداعي. يقول القرطاجني بهذا الشأن: "فتحرك النفوس للأقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة وتعضد مما يزيد به المعنى تمويهها والكلام حسن ديباجة من أمور ترجع إلى لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب".^(٢٧) ثم يتابع قوله: "وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الابداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة و التآثر لها".^(٢٨)

وقد جاء هذا الاهتمام عند القرطاجني من خلال محاولته النهوض بأمر الشعر في عصره. إذ قرر حازم القرطاجني أن يعيد للشعر دوره ورسالته الأخلاقية والجمالية، وذلك من خلال توجيه الاهتمام إلى المتلقي، الذي يدرك أهمية الشعر ودوره في الحياة الانسانية، فضلاً عن قدرة الشعر على تحريك النفوس واستفزازها وهزها وجعلها تشعر بالنشوة والمتعة الجمالية،^(٢٩) يقول القرطاجني: "وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النفس

عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعمها عن التأثر بالجملة". (٣٠)

وفي ضوء ما سبق، يمكن القول أن حازم القرطاجني قد تناول إشكالية التلقي في النقد العربي من خلال بعدين هما : المحاكاة والتلقي ثم الأسلوب والتلقي، إذ يعكس البعد الأول موضوع الاستعداد النفسي عند المتلقي، في حين يعكس البعد الثاني موضوعات الأسلوب المختلفة من لغة ومعنى وغموض وصورة وانحراف وتأثير ذلك على المتلقي. وفي هذا الصدد يقول القرطاجني : "إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفصيله". (٣١)

وهذا يعني أن القرطاجني قد ركز على الجانب النفسي المتمثل في استعداد المتلقي للعمل الإبداعي وكيفية تلقيه. كما أكد حازم القرطاجني على البعد الأسلوبي المتمثل بالجانب الجمالي للعمل الإبداعي، حيث يقول : "الشعر لا يعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من تخيل". (٣٢) ويقول كذلك : "إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بايقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة، بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع". (٣٣)

إن هذا الفهم لإشكالية التلقي عند القرطاجني يجسد ادراك هذا الناقد العربي الفذ للعملية الإبداعية بشكل عميق، ذلك الادراك لا يتوقف عند جانب الاقناع في العمل الإبداعي بل الاقناع والتوجيه من خلال المحاكاة ودورها في الاستعداد النفسي والتهيئة عند المتلقي، فضلا عن البعد الأسلوبي بمظاهره الجمالية المختلفة التي تربط المتلقي بالنص، وذلك حسب ثقافته وامكاناته الفنية.

وفي ضوء ذلك، فقد رأى الدارس هنا ضرورة الكشف عن هذا الادراك الواعي للقرطاجني لإشكالية التلقي التي تتميز عن معالجات غيره من النقاد العرب القدماء لهذه الإشكالية، وذلك من خلال بعدين هما :

أولاً : المحاكاة والتلقي

ثانياً : الأسلوب والمتلقي.

(٣)

أولاً : المحاكاة والتلقي.

تعد المحاكاة جوهر العملية الابداعية التي يشكل المبدع من خلالها معطيات الواقع الانساني الذي يعيش فيه. كما يقدم المبدع سواء أكان شاعراً أم فناناً من خلال هذه المحاكاة معاناته وتجاربه عبر مسار الحياة التي يعيشها. وبالتالي، فإن الشاعر أو المبدع بشكل عام ينقل تجاربه ومعاناته إلى المتلقي لكي يحدث في شخصيته تأثيراً خاصاً. فالتجارب والمعاناة هي في الواقع محض خبرة ذات قيمة انسانية وأخلاقية يستجيب لها المتلقي استجابة سلوكية، بحيث تتفاوت هذه الاستجابة من متلق لآخر وفقاً لثقافة المتلقي واستعداداته النفسي^(٣٤).

فالمحاكاة تشكل تجسيداً للواقع الانساني للمبدع من حيث تجاربه ومعاناته المختلفة. يقول حازم القرطاجني : المحاكاة هي كل شيء "من الموجودات التي يمكن أن يحيط بها علم انساني"^(٣٥). بيد أن تشكيل الواقع المادي الانساني شيء، وأن تشكيل الصورة لهذا الواقع في ذهن المبدع ومخيلته شيء آخر. ولهذا فإن تشكيل الصورة في ذهن الشاعر يأتي وفقاً لثقافته وطاقاته الفنية وامكانياته اللغوية، وبالتالي فإن هذه الصورة تنعكس في مخيلة المتلقي بطريقة مختلفة، إذ إن قراءة المتلقي للعمل الابداعي يشكل تكملة للنص الابداعي، تلك التكملة التي تبدو واضحة على سلوك المتلقي من حيث المتعة الجمالية، واللذة العارمة التي تصيبه. يقول القرطاجني بهذا الخصوص : "وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الابداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها"^(٣٦).

فالمحاكاة، إذن، هي نشاط تخيلي، حيث تتم فاعلية التخيل في ذهن المبدع والمتلقي في آنٍ معاً. فالشاعر المبدع له الحق في تجاوز موضوعه الابداعي وفقاً لقدراته الابداعية وثقافته اللغوية والفنية، كما أنه يحق للمتلقي أن يتخيل ما يريده بعد قراءته للعمل الابداعي. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن المحاكاة لم تكن تعني التقليد أو مماثلة الشيء فقط عند النقاد العرب القدماء، بل كانت تعني التشبيه والاستعارة والكناية، وبالتالي فهي

تعني الصورة البلاغية التي تشكل جوهر العملية الابداعية. يقول ابن سينا : "فهذه هي فصول المحاكاة، ومن جهة ما يقصد بالمحاكاة : وأما المحاكيات فثلاث : تشبيه واستعارة وتركيب".^(٣٧) وهذا الفهم قد ورد عند حازم القرطاجني الذي فهم المحاكاة من خلال الأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة، فيقول : "وبقي أن نبسط الكلام شيئاً في تبين ما للمحاكاة من حسن موقع من النفوس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية، وهو الذي أشار إليه أبو علي ابن سينا بالتأليف المتفق".^(٣٨)

فقد تشكلت الصورة الفنية المتمثلة بالمحاكاة عند النقاد العرب من خلال التشكيل البلاغي بأنماطه المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية، ويعني هذا أن الشاعر لا ينقل تجاربه ومعاناته ورؤيته للواقع الإنساني نقلاً حرفياً، بل ينقل هذا الواقع من خلال التصوير البلاغي الذي يصل إلى المتلقي وصولاً فنياً يجعله يتخيل بدوره هذا الواقع بصورة مختلفة وربما تكون أكثر عمقاً واتساعاً مما توصل إليه الشاعر المبدع. ولهذا فلا بد أن تكون المحاكاة مؤلفة بشكل جيد، وغير منفر للمتلقي. يقول القرطاجني : "فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ واحكام التأليف أكيدة جداً".^(٣٩)

وفي ضوء ذلك، فإن حازم القرطاجني قد تناول مسألة الصورة البلاغية بشكل واضح من خلال المحاكاة المباشرة والمحاكاة غير المباشرة، وهذا يعني أن المعنى المباشر المترتب على المحاكاة هو تجسيد مباشر للواقع، ووصف لغوي لمظاهر هذا الواقع الإنساني، وأما المعنى الثاني فهو المعنى غير المباشر للمحاكاة المتمثل بالمجاز وضروب البلاغة المختلفة التي تعني الخروج عن المألوف في الكتابة، وهذا الخروج يتمثل بالعمل الابداعي. يقول حازم القرطاجني : "ولا تخلو أن تخيل نفوس الأمور، بأقواله دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة، التي تقوم بها في الخواطر هيأت تلك الأمور، وتنسق صورها الخيالية، أو تخيل بأن تحاكي بأقوال دالة على خواص أشياء آخر وأعراضها التي بها تنتظم صورها الخيالية في النفس، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكي بها، أمثلة لصور الأشياء المحاكاة. ويستدل بوجود الحكم في المثال على وجوده في المثل".^(٤٠)

ولهذا، فقد حرص القرطاجني على الصورة البلاغية، حيث طلب من المبدع أن يراعي مقومات الأسلوب من لغة وتأليف وتناسب لكي تكون أكثر قدرة على التأثير بالمتلقي. يقول :

"واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به واحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فأنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذي السمع عن التأثير لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ واحكام التأليف أكيدة جداً".^(٤١)

ولم يكتف القرطاجني بضرورة التركيز على تأليف الصورة البلاغية، بل تجاوز ذلك إلى ضرورة أن يراعي المبدع الجدة والطرافة والغرابة في محاكاته البلاغية لكي يؤثر في المتلقي من مختلف الجوانب السلوكية واللذة الجمالية. يقول القرطاجني : "إن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه وهي أكثر جدة وطراءة منها. فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه".^(٤٢)

إن الطراءة والجدة قادرة على إثارة المتلقي، لما فيها من عنصر المفاجأة والدهشة وغير المتوقع، وهذا هو سر العمل الفني المتمثل بالمحاكاة عند القرطاجني التي تشكل عنده جوهر العملية الابداعية. فالمقصود من العمل الابداعي تحريك المتلقي واستفزازه نحو فعل سلوكي معين. يقول القرطاجني : فالمقصود بالشعر : "انهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة".^(٤٣)

ولعل هذا الفهم المتميز لموضوع المحاكاة وعلاقتها بالمتلقي عند القرطاجني قد قاده إلى موضوع المعنى الأول والمعنى الثاني، حيث يتسم المعنى الأول بالوصف اللغوي الشكلي للواقع الإنساني، وأما المعنى الثاني فهو التشكيل الفني المتمثل بالصورة البلاغية التي تعتمد على الرموز والايحاء والخروج على المؤلف. يقول : "ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول، ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في

الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان^(٤٤).

(٤)

ثانياً : الأسلوب والتلقي

تتكون العملية الإبداعية من ثلاثة أركان أساسية هي : المبدع والنص والمتلقي وترتبط هذه الأركان مع بعضها بعضاً بعلاقات أسلوبية وجمالية متميزة بحيث لا تجعل هذه العلاقات الأسلوبية والجمالية أي ركن أن يقف في عزلة وبعد عن الأركان الأخرى. وتتجسد هذه العلاقات الأسلوبية والجمالية من خلال أنماط بلاغية مختلفة منها : اللغة بألفاظها ومعانيها، والصور الفنية والغرابية والطرافة والموسيقى والاحتفال، فضلاً عن ألوان بلاغية أخرى منها التقديم والتأخير في النص الإبداعي والالتفات ثم الغموض الفني، وهذا ما يجعل من النص الأدبي لوحة عميقة من العواطف والبلاغة والجمال، وذلك ما يحفز المتلقي لكي يكون وفقاً لثقافته واستعداداته النفسي مغامراً جسوراً على سبر غور النص الأدبي، ومرتبطاً مع النص ارتباطاً قوياً يظهر من سلوكه وانفعالاته. يقول حازم القرطاجني : "يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيئتها ودلالتها خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس".^(٤٥)

فاللغة في النص الأدبي مادة أساسية تشكل محور المادة الأسلوبية، ولا تكتمل عملية التلقي إلا من خلالها. إذ إنها الوسيلة أو الوساطة التي يتم بها الاتصال والتخاطب بين المبدع والمتلقي. وكلما كانت اللغة مشكلة بطريقة غير مباشرة، ومبنية على الإيحاء والرموز وعناصر الأسلوب البلاغي المختلفة كانت أكثر تأثيراً في نفسية القارئ، وجمالية اللغة تتركز في كيفية اختيار الأسلوب الذي يفضل المبدع على سواه من الأساليب الأخرى، ذلك

الأسلوب الذي يستفز المتلقي، ويدهشه، ويشده إلى متابعة العمل الابداعي. يقول حازم : "وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن لها به استئناس قط، فيزعجها إلى الانفعال بديها، بالميل إلى الشيء، والانقياد له، أو النفرة عنه والاستعصاء".^(٤٦) ويقول الناقد المعاصر عبدالسلام المسدي في هذا الصدد : "وتتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها على نفس القارئ أعمق".^(٤٧)

وقد ركز حازم القرطاجني على ضرورة الموازنة بين مادة اللغة من حيث المعاني والألفاظ وطرق تشكيلها وصياغتها وبين المتلقي، الذي ينفعل ويتأثر بالقيم الجمالية التي تضفيها اللغة على العمل الأدبي. يقول حازم : "إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفصيله".^(٤٨)

فالمبدع سواء أكان شاعراً أم ناثراً عليه أن يبذل جهداً متميزاً في سبيل تحسين لغة عمله الابداعي لكي تؤثر في المتلقي استجابة وانفعالاً واندهاشاً جمالياً، ويعني هذا أن يكون مبدعاً مجدداً في لغته وطرق تشكيلها وصياغتها، وهذا جزء أساسي من العمل الابداعي. يقول القرطاجني : "وأعني بالاستجداد الجهد في ألا يواطئ [الشاعر] من قبله في مجموع عبارة أو جملة معنى، وبالتائق طلب الغاية القصوى من الابداع في وضع بعض أجزاء العبارة والمعاني من بعض، وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك. فإن العبارة إذا استجدت مادتها وتائق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها وقعت من النفوس أحسن موقع. وكذلك الحال في المعاني".^(٤٩)

إن التأثير في المتلقي يتم عبر وسائل أسلوبية مختلفة منها الغموض الفني، لما في هذا الجانب من أهمية كبرى في التأثير في سلوك المتلقي وحفزه على متابعة العمل الفني، لإدراك أبعاده الجمالية، إذ إن العمل الفني الجيد هو الذي لا يعطي نفسه لمتلقيه إلا بعد طول ملاحظة. ولعل غموض المعنى وخفاءه يقع غالباً في تعدد دلالات اللفظ، أو تعقد التركيب النحوي أو الغلو والافراط أو الإحالة في التشبيه والاستعارة.^(٥٠) ولهذا فالغموض مطلوب

في القصيدة ما دام يؤدي وظيفة فنية داخل سياق القصيدة، حيث يضيف عليها طابع الاثارة، ويحفز المتلقي إلى متعة المغامرة في استجلاء أسرار اللوحة الشعرية، ولهذا فإن المعاني، كما يقول القرطاجني: "وإن كانت ... تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواضع، وإغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها".^(٥١)

وقد تعددت وجوه الاغماض في المعاني، فبعضها يرجع إلى سياق الجملة، أو غرابة المعنى، أو تضمينه معنى علمياً، أو تاريخياً أو محالاً، وعند ذلك يصعب فهم المعنى دون معرفة التضمين الذي جاء فيه. يقول حازم: "وجوه الاغماض في المعاني: منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً. فأمّا ما يرجع إلى المعاني أنفسها فمن ذلك أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيداً، أو يكون المعنى مبنياً على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها بعد حيزها من حيز ما بني عليها أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارطه أو غير ذلك مما شأنه أن يثني غروب الأفهام كليلة قاصرة عن تحقق مفهومات الكلام، أو يكون مضمناً معنى علمياً أو خبراً تاريخياً أو محالاً به على ذلك ومشاراً به إليه فيكون فهم المعنى متوقفاً على العلم بذلك المضمن العلمي أو الخبري أو يكون المعنى مضمناً إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف في الجملة يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى أو غير ذلك من انحاء التضمين ...".^(٥٢)

إضافة إلى ما سبق، فقد تناول حازم موضوع التأخير والتقديم وما يتبعه من غموض يعطي العمل الأدبي جمالاً وقوة مؤثرة على مخيلة المتلقي وعلى سلوكه، فيكون أسيراً للنص الأدبي، ومذهولاً أمام غموضه الفني الممتع والمثير. وهذا الغموض لا يقف عند حدود المعاني بل يتجاوز ذلك إلى أسلوب التقديم والتأخير. يقول القرطاجني: "ومن ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يتخالف وضع الاسناد فيصير الكلام مقلوباً، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافية أو سجع فتخفى جهة التطالب بين الكلامين ...".^(٥٣)

وكذلك فإن دلالة اللفظ والعبارة يدخل في إطار الغموض الفني، إذ إن انماط الغموض تشكل نسيجاً محكماً يطيل عمر النص الأدبي، ويجعله نصاً حياً في كل زمان، وكلما نظر إليه المتلقي وجد فيه شيئاً جديداً وتجربة غنية تقوي من العلاقة بينه وبين العمل الإبداعي،

ولهذا يقول حازم : "فأما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات من تلك الوجوه فمثل أن يكون اللفظ حوشياً أو غريباً أو مشتركاً فيعرض من ذلك ألا يعلم ما يدل عليه فيتعذر فهم المعنى لذلك. وقد يتفق مثل هذا بأن يعرض في تركيب اللفظ اشتباه يصير به بمنزلة اللفظ المشترك".^(٥٤)

لما كانت المحاكاة والتخييل هما جوهر العملية الابداعية، وبخاصة أن التخييل يرتبط بالمتلقي، فقد اعتبر حازم القرطاجني أن التخييل في الشعر "يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن".^(٥٥) ولهذا فقد ركز حازم على اللغة من خلال ألفاظها ومعانيها، إذ يرتبط الغموض والاحتياال بهذه اللغة الأدبية من حيث معانيها وألفاظها، وذلك لأن "المقصود بالشعر الاحتياال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بايقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع".^(٥٦)

فتوصيل رسالة المبدع إلى المتلقي يتم عبر ايقاع الحيل في نفس المتلقي، ويتم ذلك بمجموعة من الوسائل الأسلوبية التي تعتمد على أساليب الانشاء وصيغ الأمر، والانتقال في الكلام من جهة إلى أخرى مما يجعل من اسلوب الحيلة أسلوباً ممتعاً ولذيذاً، وفيه قدر كبير من الجمالية الفنية التي تشد المتلقي إلى العمل الابداعي، وتشعره باللذة والنشوة الذهنية والروحية. يقول القرطاجني : "فأما المأخذ الذي من جهة الحيلة الراجعة إلى القائل فمن شأنه أن تقع معه الكلم المستندة إلى ضميري المتكلم كثيراً. فأما ما يرجع إلى السامع من ذلك فكثيراً ما تقع فيها الصيغ الأمرية وما بازائها. وبالجمله تكثر فيها المسموعات التي هي أعلام على مخاطبة. فأما ما يرجع إلى المقول به فكثيراً ما تقع فيها الأوصاف والتشبيهات، وأكثر ما يستعمل ذلك مع ضمائر الغيبة. وهم يسمون الاستمرار على ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فينتقلون من الخطاب إلى الغيبة، وكذلك أيضاً يتلاعب المتكلم بضميره فتارة يجعله ياء على جهة الاخبار عن نفسه وتارة يجعله كافاً أو تاء فيجعل نفسه مخاطباً وتارة يجعله هاءً فيقيم نفسه مقام الغائب، فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلم أو مخاطب لا يستطاب، وإنما يحسن الانتقال من بعضها إلى بعض".^(٥٧)

ولعل المراوحة في الأسلوب من حيث استخدام المعاني والألفاظ ما تساعد على اصفاء

جو نفسي مريح لدى المتلقي، وتبعد عنه الرتابة والملل تجاه تقبل العمل الابداعي. يقول حازم : "وانس بعض المعاني ببعض، وراوح بينها على النحو المشار إليه كان جديراً أن ترتاح النفوس لأسلوبه وأن يحسن موقعه منها".^(٥٨)

وفي اطار هذا الجو النفسي المريح للمتلقي النابع من الانتقال من اسلوب لآخر في النص الأدبي، قد أكد عليه القرطاجني من خلال مظاهر أسلوبية مختلفة، منها اثارة الاستغراب والدهشة والتعجب لدى المتلقي، مما يساعد على اثارة المتلقي ذهنياً وروحياً، وربطه بالعمل الابداعي، بوصفه غاية أساسية لهذا العمل الابداعي. يقول : "فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها".^(٥٩)

واضاف القرطاجني كذلك معبراً عن أهمية الغرابة وسيلة أسلوبية في العمل الابداعي وذات قدرة على التأثير بالمتلقي سلوكاً وفكراً. يقول : "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهياته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته".^(٦٠) ويرى القرطاجني أن خلو النص الابداعي من الغرابة يفقده خصوصيته، ويؤثر على قدرة العمل الابداعي على شد المتلقي، ومشاركته المبدع في عمله الابداعي. يقول : "وأراد الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه".^(٦١)

وينتقل القرطاجني إلى خاصية أسلوبية هامة، تتركز حول مسألة التضاد في معاني العمل الابداعي، حيث أن المعاني المتشابهة أو المتضادة تحفز المتلقي على متابعة قراءة العمل الابداعي ونقده، والتأثر به من حيث السلوك، والشعور بالنشوة تارة والتوتر تارة أخرى. وهذا ما يجعل المتلقي فعلاً شديد التفاعل الذهني والعاطفي لادراك عناصر الاتفاق والاختلاف في بنية النص، تلك البنية النصية التي تقدم خلال سياقاتها ما يثير المتلقي تجاه النص الابداعي المليء بالتوتر بين المعاني المتماثلة والمتضادة والتي تمنحه الحياة والديمومة، وبالتالي فهي جوهر النص الابداعي الذي ينقل تجارب المبدع ومعاناته المختلفة. يقول : "لأن النفوس في تقارن التماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءً بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناصر الحسن في المستحسنين

المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها. وكذلك أيضاً مثل الحسن إزاء القبح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده". (٦٢)

كما تناول القرطاجني أسلوب الالتفات والانتقال من غرض أسلوبى لآخر، طلباً لابهار المتلقي وابعاداً للملل والضجر عنه من جراء انتهاج أسلوب واحد في النص الأدبي. ولذا أكد القرطاجني على أهمية التسمية والالتفات في الصياغة اللغوية للنص الأدبي، وهذا ما يساعد على تجديد نشاط المتلقي روحياً وذهنياً، محدثاً لذة ونشوة نفسية وجمالية لديه، وهذا يساعد على تقوية أواصر المحبة والانصهار ما بين المتلقي والنص الابداعي، ويجعل من المتلقي الجزء الرئيسي في العملية الابداعية، بل ويحل المتلقي محل المبدع الذي ينتهي دوره بولادة النص الابداعي. يقول حازم القرطاجني بخصوص أسلوب الالتفات وأثره في المتلقي: "ولما كانت النفوس تحب الافتتان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها، وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به بما يجدي في ذلك جداؤه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة، كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النفس، وأعون على تحصيل الغرض المقصود". (٦٣)

وقد تابع القرطاجني تناول الموضوعات الأسلوبية وعلاقتها بالمتلقي، حيث تطرق إلى موضوع الاتساع في الشعر، وهو عبارة عن الخروج على المألوف والمعتاد في الشعر، وذلك باستخدام أنماط المجاز البلاغي المختلفة. وهذا التوسع يشكل الصورة الشعرية بل اللغة الشعرية بشكل عام، إذ لا يقتصر التوسع على الخروج على قواعد النحو واستخدامات ألفاظ اللغة. يقول القرطاجني: "وصناعة الشاعر فيها حسن المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة بين المعاني. وكما أن الألفاظ المستعذبة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشعر لمناسبتها الأسماع والنفوس، وحسن موقعها منهما، ثم إن الشاعر مع ذلك يستعمل الحوشي والساقط تسامحاً واتساعاً، حيث تضطره الأوزان والقوافي، فكذلك المعاني التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها

تحرك النفوس إلى ما يراد منها تحريكاً شديداً".^(٦٤)

وهذا الاتساع الذي أشار إليه القرطاجني هو ما يطلق عليه الانحراف الأسلوبية، وهو سمة اللغة الأدبية، تلك اللغة التي تعتمد المجاز وأنماطه المختلفة وسيلة للتعبير، والتأثير في المتلقي. إذ يشكل الانحراف عن القاعدة والاستعمال المؤلف نوعاً من الدهشة السارة، والمفاجأة المبالغتة للمتلقي، مما يجعله مشدوداً ذهنياً ونفسياً إلى العمل الإبداعي. ولعل هذا الانحراف أو التوسع هو نفسه موضوع المعنى الثاني الذي عالجه القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء، حيث ارتبط المعنى الأول للصورة الشعرية بالوصف اللغوي المباشر، وأما المعنى الثاني فهو المعنى المجازي.^(٦٥) وهذا ما أكدته النقاد المعاصرون أيضاً أمثال فاليري الذي يرى الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة ما.^(٦٦) وكذلك الناقد الأسباني إيفانكوس الذي قال: "فاللغة الأدبية انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها بل لأنها بصورة خاصة تترجم عن أصالة روحية، وعن قدرة ابداعية ومتفردة، هي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها".^(٦٧)

إضافة إلى ما سبق من المزايا الأسلوبية وعلاقتها بالمتلقي عند حازم القرطاجني، فقد أضاف القرطاجني البعد الموسيقي وأثره بالمتلقي بوصفه ميزة أسلوبية للشعر، وذلك لأن التناسب بين الكلمات ودلالاتها، وتآلف هذه الكلمات بمعانيها مع بعضها بعضاً من خلال سياقات القصيدة يعطي بعداً موسيقياً يشعر المتلقي باللذة والنشوة، ويلزمه متابعة النص، والارتباط به روحياً وذهنياً. يقول حازم: "وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتآليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء. ووقع منها الموقع الذي ترتاح له".^(٦٨) وقد وضع هذا البعد الجمالي في الشعر جابر عصفور بقوله: "والتناسب مبدأ أساسي في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الموسيقى، كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما. ولا جدال في التقاء الشعر والنثر حول هذا المبدأ أيضاً. ولكن تناسب الشعر متميز عن تناسب النثر. هناك التناسب اللفظي الذي يصل الشعر بالموسيقى، وهناك التناسب بين المعاني وهو ما يصل الشعر بالرسم، وأخيراً التناسب بين هذين الجانبين، أو ما يسميه حازم باتفاق جهتي المسموعات والمفهومات" فالقصيدة الجيدة تجري من الأسماع -في تناسب معطياتها- "مجرى الوشي في البرود

والتفصيل في العقود من الأبرار". (٦٩)

وبهذا العرض يمكن القول بأن حازم القرطاجني قد استطاع أن يجعل من المتلقي محور العملية الابداعية بعد أن كان التركيز في بدايات النقد الأدبي عند العرب القدماء على المبدع أكثر من غيره. وقد تمثلت عملية الاهتمام بالمتلقي من خلال ربط كل عناصر الابداع به، وذلك بدءاً من النص الأدبي، وما يتعلق به من الأنماط الأسلوبية كاللغة من حيث معانيها وألفاظها، والغرابة والتعجب والالتفات والتضاد والانحراف والموسيقى وأشياء أخرى ترتبط بالمحاكاة التي هي جوهر العملية الابداعية. وقد أكد القرطاجني على ضرورة مواءمة هذه الأساليب مع المتلقي، للتأثير فيه سلوكاً، وكذلك للتأثير فيه من الناحية الذهنية والنفسية، ولذلك، فقد راعى القرطاجني في معالجاته الأسلوبية والجمالية للنص الأدبي إبراز أهمية مناسبة ذلك مع سيكولوجية المتلقي في كل خطوة من خطوات الابداع والخلق الأدبي.

الهوامش

- ١- روبرت سي هول : نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبدالجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية ١٩٩٢، ص ١٥١.
- ٢- محمد عبدالمطلب : البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٨٦ - ١٨٧.
- ٣- انظر : المرجع نفسه، ص ١٧٨.
- ٤- روبرت سي هول : نظرية الاستقبال، ص ١١٢.
- ٥- محمد عبدالمطلب : البلاغة والأسلوبية، ص ١٧٢.
- ٦- المرجع نفسه، ص ١٧٣.
- ٧- صلاح فضل : شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٩٥، ص ١٥١.
- ٨- فؤاد مرعي : في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣، العددان الأول والثاني ١٩٩٤، ص ٣٥٢.
- ٩- صلاح فضل : شفرات النص. دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص ١٥٥.
- ١٠- أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة ١٩٢١، ص ١٥١.
- ١١- سليمان العطار : الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، مج ١، ع ٢، ١٩٨١، ص ١٣٨.
- ١٢- محمد العبد : اللغة والابداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩، ص ٣٧ - ٣٨.
- ١٣- محمد عبدالمطلب : البلاغة والأسلوبية، ص ١٧١.
- ١٤- شكري عياد : دائرة الابداع، دار الياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦، ص ٥٨.
- ١٥- رولان بارت : لذة النص. ترجمة فؤاد صفا والحسين سبجان، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٨، ص ٥٣.

- ١٦- عبدالله الغدامي : الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة ١٩٨٥، ص٦.
- ١٧- شكري عياد : دائرة الابداع، ص ١٥٠.
- ١٨- المرجع نفسه، ص ١٤٩.
- ١٩- منذر عياشي : مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠، ص١٤٤.
- ٢٠- حاتم الصكر : ما لا تؤديه الصفة. المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت ١٩٩٣، ص ١٥.
- ٢١- نوال الابراهيم : طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول، المجلد الأول، العدد الأول ١٩٨٥، ص ٨٣.
- انظر الدراسة القيمة حول هذا الموضوع لجابر عصفور : مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٩٥ - .
- ٢٢- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، ط٢، بيروت ١٩٨١، ص ١٢٤.
- ٢٣- انظر. شكري عياد : اللغة والابداع الأدبي. مبادئ علم الاسلوب العربي، انترناشيونال، القاهرة ١٩٨٨، ص ١٥ - .
- ٢٤- محمد عبدالمطلب : البلاغة والأسلوبية، ص ١٧٢.
- انظر كذلك. عبدالسلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية، ليبيا - تونس ١٩٨٢، ص ٧٩.
- ٢٥- انظر. تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ط١، اللاذقية ١٩٨٣، ص ١٨٩.
- ٢٦- عبدالله الغدامي : الخطيئة والتكفير، ص ١٥.
- انظر. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص ٣٤٦.
- ٢٧- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص ١٢١.
- انظر. جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ١٩١ - ١٩٢.
- ٢٨- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص ١٢١.

- ٢٩- جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ١٩١ - ١٩٢.
- ٣٠- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص ٧٢.
- ٣١- المصدر نفسه، ص ١١٩.
- ٣٢- المصدر نفسه، ص ٨٣.
- انظر. جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ٢٩٦.
- ٣٣- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص ٢٩٤.
- ٣٤- انظر. جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ٣٠٢.
- ٣٥- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص ٢٠.
- ٣٦- المصدر نفسه، ص ١٢١.
- ٣٧- ابو علي الحسين بن عبدالله ابن سينا : كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق وترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، بيروت ١٩٧٣، ص ١٧١.
- ٣٨- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص ١١٨.
- ٣٩- المصدر نفسه، ص ١٢٩.
- ٤٠- المصدر نفسه، ص ٩٧.
- ٤١- المصدر نفسه، ص ١٢٩.
- ٤٢- المصدر نفسه، ص ١٢٩.
- ٤٣- المصدر نفسه، ص ١٠٦.
- ٤٤- المصدر نفسه، ص ٢٣.
- ٤٥- المصدر نفسه، ص ١٧.
- ٤٦- المصدر نفسه، ص ٩٦.
- انظر. جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ٣٦٢.
- محمد عبدالمطلب : البلاغة والأسلوبية، ص ١٨٧ - ١٨٨.
- عدنان بن ذريل : اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠، ص ١٥٥.
- ٤٧- عبدالسلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية، ص ٨٦.
- انظر. عبدالسلام المسدي : محاولات في الأسلوبية الهيكلية، حويلات الجامعة التونسية، العدد العاشر ١٩٧٣، ص ٢٨٢.

- موريس أبو ناضر : اشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، منشورات مختارات، بيروت ١٩٩٠، ص ٩٤ - ٩٥.
- محمد عزام : الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٩، ص ٢٦.
- ٤٨- حازم القرطاجني : منهج البلاغ، ص ١١٩.
- ٤٩- المصدر نفسه، ص ٢١٥ - ٢١٦.
- ٥٠- حلمي خليل : العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٨، ص ٢٢.
- ٥١- حازم القرطاجني : منهج البلاغ، ص ١٧٢.
- ٥٢- المصدر نفسه، ص ١٧٢ - ١٧٣.
- ٥٣- المصدر نفسه، ص ١٧٣.
- ٥٤- المصدر نفسه، ص ١٧٣.
- ٥٥- المصدر نفسه، ص ٨٩.
- ٥٦- المصدر نفسه، ص ٢٩٤.
- ٥٧- المصدر نفسه، ص ٣٤٧ - ٣٤٨.
- انظر. جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ٢٧٧.
- ٥٨- حازم القرطاجني : منهج البلاغ، ص ٣٥٩.
- ٥٩- المصدر نفسه، ص ٧١.
- ٦٠- المصدر نفسه، ص ٧١ - ٧٢.
- ٦١- المصدر نفسه، ص ٧٢.
- ٦٢- المصدر نفسه، ص ٤٤ - ٤٥.
- ٦٣- المصدر نفسه، ص ٣٦١.
- ٦٤- المصدر نفسه، ص ٨١ - ٨٢.
- ٦٥- انظر. المصدر نفسه، ص ٢٣ - ٢٤.
- ٦٦- صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٥٤.
- انظر. شكري عياد : اللغة والابداع، ص ٧٨ - ٩٦.
- عبدالسلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٣ - ١٠٢.
- ٦٧- خوسيه ماريّا بو ثويلو ايفانكوس : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو احمد،

مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩١، ص ٢٩.

٦٨- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، ص ٢٤٥.

٦٩- جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ٤٢٢. انظر. حازم القرطاجني منهاج البلغاء، ص ٩٣، ٢٨٦.

المصادر والمراجع

١- إبراهيم، نوال : طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول، المجلد الأول، العدد الأول ١٩٨٥.

٢- أرسطو : فن الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، بيروت ١٩٧٣.

٣- أيفانكوس، خوسيه ماريا بوثيلو : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو احمد، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩١.

٤- بارط، رولان : لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء ١٩٨٨.

٥- خليل، حلمي : العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ١٩٨٨.

٦- ابن ذريل، عدنان : اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب، دمشق ١٩٨٠.

٧- سلوم، تامر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، ط١، اللاذقية ١٩٨٣.

٨- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله : كتاب الشفاء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، بيروت ١٩٧٣.

٩- الصكر، حاتم : ما لا تؤديه الصفة. المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت ١٩٩٣.

١٠- ضيف، أحمد : مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة ١٩٢١.

١١- العبد، محمد : اللغة والابداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩.

١٢- عبدالمطلب، محمد : البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.

- ١٣- عزام، محمد : الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٩.
- ١٤- عصفور، جابر : مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨.
- ١٥- العطار، سليمان : الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول، مج ١، ع ٢، ١٩٨١.
- ١٦- عياد، شكري : دائرة الابداع، دار الياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦.
- اللغة والابداع الأدبي، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال، القاهرة ١٩٨٨.
- ١٧- عياشي، منذر : مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠.
- ١٨- الغدامي، عبدالله : الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط ١، جدة ١٩٨٥.
- ١٩- فضل، صلاح : شفرات النص. دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة ١٩٩٥.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، القاهرة ١٩٨٥.
- ٢٠- القرطاجني، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط ٢، بيروت ١٩٨١.
- ٢١- مرعي، فؤاد : في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣، العددان الأول والثاني، ١٩٩٤.
- ٢٢- المسدي، عبدالسلام : الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية، ليبيا - تونس ١٩٨٢.
- محاولات في الأسلوبية الهيكلية، حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر، ١٩٧٣.
- ٢٣- أبو ناضر، مورييس : اشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، منشورات مختارات، بيروت ١٩٩٠.
- ٢٤- هول، روبرت سي : نظرية الاستقبال، ترجمة عبدالجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط ١، اللاذقية ١٩٩٢.

